
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Eisenhuth, Wolfgang; Sullà, Enric, dir. El Evangelio según San Mateo : una adaptación cinematográfica de Pier Paolo. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44945>

under the terms of the  license

EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO

**UNA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA DE**

PIER PAOLO PASOLINI

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN ELABORADO POR:
WOLFGANG EISENHUTH**

DIRIGIDO POR: ENRIC SULLÀ

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA
ESPANYOLA**

UNIVERISTAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

JULIOL DE 2008

Índice:

Introducción.....	4
I. Capítulo uno	
¿Qué es una adaptación fílmica?.....	6
II. Capítulo dos	
Pier Paolo Pasolini, director de cine.....	12
II.1. Pier Paolo Pasolini, guionista.....	14
II.2. Pier Paolo Pasolini, director de cine.....	16
II.3. Hítos de la obra cinematográfica de P.P.P.....	18
II.3.1. Accattone.....	19
II.3.2. Mamma Roma.....	20
II.3.3. La Ricotta.....	22
II.3.4. La sequenza del fiore di carta.....	23
II.3.5. Uccellini e uccellacci.....	24
II.3.6. Edipo, el hijo de la fortuna.....	25
II.3.7. Medea.....	26
II.3.8. Teorema, Porcile.....	27
II.3.9. La trilogía de la vida.....	28
II.3.10. Saló.....	29
II.4. Pasolini y el Tercer Mundo.....	30
III. Capítulo tres	
La adaptación cinematográfica del Evangelio según San Mateo.....	33
III.1. La selección de los pasajes del Evangelio para el film.....	35
III.2. El guión.....	39
III.3. Uso del fuera de campo.....	40
III.4. Pasolini y el Evangelio según San Mateo.....	52
III.4.1. La sacralidad técnica.....	55
III.4.2. La música.....	58
III.4.3. El vestuario.....	60
III.4.4. Los intérpretes.....	60
III.5. La recepción.....	61
Conclusiones.....	64
Apéndice.....	67
Bibliografía.....	72

Introducción

En el capítulo introductorio a mi trabajo sobre *“El Evangelio según San Mateo”* de Pier Paolo Pasolini, quisiera definir lo que se entiende como adaptación cinematográfica en general y definir la relación entre un texto narrativo y una película, que, no se olvide, también es una narración.

En el segundo capítulo presentaré un resumen de la obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, que me permitirá situar la obra de mi interés, *“El Evangelio según San Mateo”* en su debido contexto. Advierto que prescindiré de la obra de Pasolini como poeta, escritor o pintor, ya que el formato aquí escogido no permite una investigación tan completa. Obviamente, Pasolini fue más que innovador en toda su trayectoria artística e incluso hoy se descubren nuevas facetas del poeta. Espero rendir el adecuado tributo a un artista sin límites y con una conciencia social extraordinaria.

En el tercer capítulo, analizaré la película *“El Evangelio según San Mateo”*, utilizando el guión hecho por el mismo director. En lo posible mostraré como ha trasladado el director, el texto bíblico a escenas cinematográficas. Enumeraré algunas de las técnicas cinematográficas utilizadas para la realización de este film, tales como panorámicas generales, primeros planos y otras. Definiré lo que el director entendió por *“sacralidad técnica”*.

I. Capítulo uno

¿Qué es una adaptación fílmica?

Al repasar la literatura teórica sobre la adaptación cinematográfica de un texto narrativo, el lector se sorprende de la “mala” relación que existe entre los dos artes. Al comparar el texto narrativo con su adaptación al cine, la película resultante no siempre parece poseer la calidad artística del original. En la lista de autores que opinan de esta manera figuran nombres ilustres como G. B. Shaw o Aldous Huxley. En este sentido, escribe Sánchez Noriega: “Hay quienes repudian el sonoro en función de la música de *El Cantor de Jazz* (A. Huxley); otros consideran que les gusta el cine, a la vez que niegan cualquier valor artístico a la película.”¹⁰

Aunque también nos encontramos con autores que están encantados con la adaptación filmica de su obra, como Günter Grass, que quedó muy satisfecho con la adaptación filmica de su novela *El tambor de hojalata*. Claro que Günter Grass participó en la redacción del guión de la película y asistió el rodaje a menudo al lado del director Volker Schlöndorff.

La verdad es que hay múltiples ejemplos de la colaboración entre autor y cineasta. Ya al comienzo de la historia cinematográfica se puede observar que se apreciaba que el guionista tuviera ciertas habilidades literarias. Para Sánchez Noriega: “Desde muy pronto se considera que hacer una película es contar una historia y para ello hay que dominar la narración mediante imágenes. [...] En cuanto a narración, el

¹⁰ Noriega Sánchez, José Luis. “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”, *Comunicar*, 17 (2001), p. 67

cine no puede sino ser hijo de la tradición literaria.”¹¹ Queda claro que la diferencia entre cine y literatura no sólo se basa en la diferencia existente entre la palabra (texto) y la imagen, sino que va más allá. La influencia de la palabra, ya sea mediante el teatro o la novela, sobre el cine ha sido siempre muy importante. Por ejemplo, los diálogos de Bergman son muy importantes para analizar su obra cinematográfica. Reducir el film a la imagen es poco acertado, ya que, aparte de la imagen, el film posee una banda sonora: música, diálogos y ruidos.

Cuando hablamos de la relación entre la adaptación filmica y el texto narrativo, es necesario referirse a la relación existente entre el receptor del film por un lado y el lector de la novela o texto narrativo por el otro. Se suele reprochar a la adaptación filmica la aparente ventaja de la novela sobre la película, ya que ésta ahorra al espectador el trabajo imaginativo. Pero según Sánchez Noriega, este argumento no tiene peso, ya que se limita a considerar que la adaptación filmica es inferior artísticamente hablando. Pero resulta que no puede existir un espectador pasivo ante el cine y mucho menos cuando contempla cine de arte. Me veo capaz de afirmar que un espectador no puede permanecer pasivo contemplando una película de, por ejemplo, Pasolini, Godard, Antonioni, Greenaway etc. El cine de arte requiere siempre un espectador que coopere. Podemos, por lo tanto, pasar página a la discusión sobre qué o quién merece una valoración mayor. Es innegable que existe el cine comercial y la novela comercial, pero también existe el cine de arte y la literatura culta o experimental.

Existen varios aspectos que revelan la influencia que tiene la novela o la literatura en la consolidación del cine (narrativo) clásico.¹²

¹¹ *Ibid.*, p.66.

¹² *Ibid.*, p. 66.

- La frecuencia con que la pantalla ha plasmado determinadas novelas.
- El recurso del cine en la literatura para tratar temas históricos.
- Las influencias respectivas del hecho cinematográfico y del lenguaje fílmico en la experiencia y escritura de novelistas.
- La divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante otros audiovisuales.
- Los elementos lingüísticos de cada uno y el posible tronco común del relato, etc.
- Por último, la eterna discusión sobre el éxito o fracaso de la adaptación fílmica con respecto a su referencia narrativa.

Hablar de la adaptación fílmica es, pues, sumergirse en un mar de problemas interpretativos. La relación entre la obra literaria y su adaptación fílmica abre espacio a constantes interrogantes como, por ejemplo:

1. ¿Cómo se puede definir el grado de fidelidad entre la obra literaria y su adaptación fílmica?
2. ¿Como se define el uso de la cámara en la película?
3. ¿Hay o no un narrador?

Para mi propósito la pregunta de la fidelidad del film respecto al texto es especialmente interesante ya que, en el presente estudio, la obra narrativa de referencia es nada menos que la Biblia, un texto no sólo religioso, sino también literario, histórico y ético. Desde luego, la pregunta acerca de la fidelidad en la adaptación fílmica es muy compleja. Si tenemos en cuenta lo que dice Roland Barthes, en su breve ensayo, "La muerte del autor", la obra escrita es libre, el autor ya no es el único propietario desde el momento en que la comparte con los lectores.

La pregunta sobre si una película es fiel o no a su referencia literaria es absurda. Es el caso de Pier Paolo Pasolini, quien utilizó el Evangelio según San Mateo libremente con el objetivo de expresar su ideas gramscianas. Tanto *El Evangelio según San Mateo* como *Accattone* y *Mamma Roma* pertenecen a la primera fase de la obra cinematográfica de Pasolini y son películas de “carácter épico-lírico, de ritmo casi religioso y simple.”¹³

Como definición global podríamos decir que la adaptación “es el proceso por el que un relato – la narración de una historia, expresado en forma de texto literario deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, diálogos), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.”¹⁴

Para precisar un poco más las complejas relaciones entre el texto original y su adaptación al cine, quiero, acto seguido, recoger la tipología que de la adaptación propone Dudley Andrews.¹⁵ Suponiendo que la adaptación fílmica quiera ser una representación válida del original o pretenda tener el texto original como objetivo, es decir fiel al original como es el caso del “Evangelio según San Mateo”, podemos clasificar la adaptación fílmica de tres “modos”: “borrowing, intersecting y fidelity and transformation.”

En el caso del préstamo (*borrowing*) la adaptación fílmica persigue un amplio uso del texto original. Normalmente se trata de textos de un valor único y con un alto grado de aceptación por el público. Queda claro que para el receptor del film es muy importante que el texto original se respete lo máximo posible. Las adaptaciones de obras de Shakespeare suelen pertenecer a este grupo. Dice Dudley: “Instead the

¹³ Cortés, José Angel . *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, 1972, p. 169.

¹⁴

¹⁵ “Adaptation”, en Naremore, James. *Film Adaptation*. Londres, Athlone Press, 2000, p. 28-37.

audience is expected to enjoy basking in a certain pre-established presence and to call up new or especially powerful aspects of a cherished work.”¹⁶ La segunda forma de adaptación filmica definida por Dudley se llama intersección (*intersecting*). Como indica el nombre mismo, esta clase de adaptación pretende recoger ciertos elementos de la obra original, pero poniendo al mismo tiempo la novela o el texto narrativo al servicio de la obra cinematográfica. Según Dudley, la película que voy a estudiar, “El Evangelio según San Mateo” pertenece a este “modo”: “All such works, “Los cuentos de Cantenbury, “Il Decameron”, “Medea”, “El Evangelio según San Mateo” fear or refuse to adapt. Instead they present the otherness and distinctiveness of the original text, initiating a dialectical interplay between the aesthetic forms of one period and the cinematic forms of our own period. In direct contrast to the manner in which scholars have treated the mode of «borrowing», such intersecting insists that the analyst attend to the *specificity* of the original within the *specificity* of the cinema. An original is allowed its life, its own life, in the cinema. The consequences of this method, despite its apparent forthrightness, are neither innocent nor simple. The disjunct experience such intersecting promotes is consonant with the aesthetics of modernism in all the arts. This mode refutes the commonplace that adaptations support only a conservative film aesthetics.”¹⁷

La tercera forma de adaptación según Dudley se caracteriza por la “fidelidad de la transformación” (*fidelity of transformation*): “Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text. Here we have a clear cut case of film trying to measure up to a literary work, or of an audience expecting to make such a comparison. Fidelity of adaptation is conventionally

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p.31. La cursiva pertenece al original.

treated in relation to the «letter» and to the «spirit» of a text, as though adaptation were the rendering of an interpretation of a legal precedent.”¹⁸ Concluye Dudgeon que “we need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and the forces that motivate it.”¹⁹

Otras caracterizaciones de lo que es la adaptación fílmica distinguen tres “modos”:

- *La adaptación como ilustración:* Este tipo de adaptación quiere ser una fiel reproducción de la obra literaria. Se transcriben por completo los diálogos y se respetan los personajes y acciones de la novela o del relato.
- *La adaptación como transposición:* Este tipo de adaptación fílmica quiere ser una visión autónoma por parte del cineasta. Este se permite dar una interpretación personal de la obra literaria, cambiando la historia, los personajes y omitiendo buena parte de la obra literaria, según le convenga.
- *La adaptación libre:* Como indica su nombre, se trata de una libre transformación del referente literario que a menudo llega a ser para el cineasta una mera inspiración. Puede cambiar hasta el título.

¹⁸ *Ibid.*, p.31-32.

¹⁹ *Ibid.*, p.32.

II. CAPÍTULO DOS

Pier Paolo Pasolini, director de cine

La actividad artística cinematográfica de Pasolini comienza el año 1961 y dura hasta su brutal asesinato en 1975. Básicamente hay tres aspectos que influyen en su cine: en primer lugar, la realidad histórica de los años sesenta y setenta, que destacan por una necesidad política de cambio social producto del Mayo 68; en segundo lugar, un gran interés en la lengua y en la lingüística estructuralista (norteamericana); y, finalmente, la fascinación por el así llamado tercer mundo.

En cuanto a la realidad de su tiempo, “Pasolini se interroga sobre el cambio histórico que están viviendo la cultura italiana y la europea. Su actividad cinematográfica se convertirá en el lenguaje predilecto de estudiar el presente y de intervenir en la “realidad”.²⁰

El cine de Pasolini siempre se ve como reacción ante una realidad histórica cambiante. Por un lado tiene un efecto revelador su tratamiento de la figura del campesino de la Italia del sur, como también luego su fascinación por la lengua oral como elemento difícil si no imposible de fijar, que desemboca en su particular interés por el mito, expresados en películas como “Medea”, “Edipo rey”, pasando por su trilogía que es una reivindicación del sexo en un sentido liberador, hasta la abjuración, en donde denuncia como fueron instrumentalizadas sus películas de la trilogía por los medios, el fascismo y el consumismo brutal.

Dice Mariniello: “El cine, dirá Pasolini, es la lengua escrita de la realidad, una lengua en la que la realidad persiste como el momento oral (el sonido) persiste en la escritura. Pero la frontera entre realidad y cine no es siempre fácil de mantener, y en la respuesta a este dilema está la fuerza del trabajo de Pasolini.”²¹

²⁰Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 108.

²¹*Ibid.*, p. 112.

Pier Paolo Pasolini, guionista

Pasolini comienza su trabajo en el cine como guionista. La tabla siguiente representa un breve resumen de su trabajo como tal:

1954

La donna del fiume, de Mario Soldati.

1955

Il prigioniero della montagna, de Luis Trnker, con argumento basando en una novela de Horst Bienek.

1956

Le notti di Cabiria, de Federico Fellini, con argumento y guión de Fellini, pero Pasolini colaboró en él. *Manon Finestra*, un documental de Emanno Olmicon sobre un texto de Pasolini.

1957

Marisa la civetta, de Mauro Bolognini. *Il Grigio. Documental*, de Ermanno Olmi.

1958

Giovani mariti, de Mauro Bolognini. *Ignoti alla Città*, cortometraje de Cecilia Manzini.

Il Mago, de Mario Gallo, con un texto de Pasolini inspirado en una poesía calabresa traducida y reelaborada. Anónim

1959

La notte brava, de Mauro Bolognini, con argumento y guión de Pasolini.

Polenta e sangue, Pasolini colaboró en el guión de la primera parte y el film fue realizado más tarde por Leopoldo Savona con el título *Le notti dei Teddy boys. Morte di un amico*, de Franco Rossi, con un argumento en el cual colaboró Pasolini.

1960

Il Bell'Antonio, de Mauro Bolognini, basado en la novela de Vitaliano Brancati. *Il Casci D'Oro*, de Mario Gallo. *La dolce vita*, de Federico Fellini, aunque Pasolini injustamente no aparece en los títulos. *I Promessi Sposi*, con un guión basado en la novela de Alessandro Manzoni aunque el film nunca fue realizado. *La canta delle marane*, de Cecilia Manzini con un argumento basado en un capítulo de *Ragazzi di vita* con comentarios de Pasolini. *La giornata balorada*, de Mauro Bolognini, con argumento de Pasolini y Alberto Moravia basado en *Racconti romani* y *Nuovi racconti romani* de Alberto Moravia. *La lunga notte de 43'*, de Florestano Vancini. *Il carro armato dell'8 settembre*, de Gianni Puccini. Y, finalmente, *Stendal*, un cortometraje de Cecilia Mangani.

1961

La ragazza in vetrina, de Luciano Emmer. *La ragazza con la valigia*, de Valerio Zurlini

1962

Una vita violenta, de Paolo Huesh y Brunillo Rondi. *La commare secca*, de Bernardo Bertolucci, con argumento de Pasolini.

1969

Ostia, de Sergio Cinti, con argumento y guión de Pasolini

1972

12 dicembre, dirigida y producida por Giovanni Bonfanti

1973

Storie scellerate, de Sergio Citticon, con argumento y guión de Pasolini.

Histoire du soldat, de Sergio Cinti, con una colaboración en el guión de Pasolini.

II. 2. Pier Paolo Pasolini, director de cine

1961

Accattone (el primer ayudante de dirección fue Bernardo Bertolucci)

1962

Mamma Roma

1963

La ricotta

La rabbia

1963-1964

Comizi d'amore (Pasolini aparece aquí como reportero y comentarista)

Sopraluoghi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo

1964

Il Vangelo secondo Matteo

1965

Uccelacci e uccellini

1966

La Terra vista dalla Luna

1967

Che cosa sono le nuvole (que es el tercer episodio de la película *Capriccio all'italiana*)

Edipo Re

1967-1968

Apunti per un film sull'India

1968

Teorema

La sequenza del fiore di carta (que es el tercer episodio del film *Amore e rabbia*)

1968-1969

Porcile

1969-1970

Medea

1971

Il Decameron

Le mura di Sana 'a

1971-1972

I racconti di Canterbury

1973-1974

I fiori delle mille e una notte

1975

Salò o le centoventi giornate di Sodoma (basada en la novela del marqués de Sade)

A parte de la amplia filmografía de Pasolini en tan breve período de tiempo quedó una serie de proyectos no realizados.

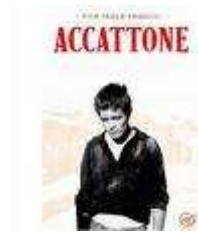
II. 3. Hitos de la obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini

A propósito de su primera película, *Accattone*, escribió José Ángel Cortés que Pasolini creó un nuevo estilo dentro de lo que se podría denominar el cine social italiano. A pesar de inspirarse en el neorrealismo italiano, *Accattone* presenta un personaje nuevo en el cine que según Pasolini se presenta como "crudo observador de la realidad más desoladora que rodea un país en continuas crisis políticas."²² Pasolini intentaba con *Accattone* acercarse a un gran público para crear un "cine popular nacional de esencia gramsciana." Mientras que Pasolini sitúa su novela "Una vita violenta" dentro de los valores del partido comunista italiano, narrando una situación injusta y feroz en los barrios bajos de Roma, "Accattone" trasciende el panfleto y se convierte en un poema. El escenario sirve como fondo para un personaje que actúa dentro de él, sí, pero que sin embargo no es simplemente un producto de su ambiente social sino es un ser individual. Junto con *Mamma Roma* e *Il Vangelo*, *Accattone* forma parte de una trilogía de cine de personaje.

El mismo Pasolini dice sobre *Accattone* que "junto a la acusación de un tipo de vida injusta como el que tiene lugar en los barrios bajos romanos con todos los elementos sociales implicados existe una cierta línea individual, por la cual este bajo proletariado puede alcanzar su salvación humana, espiritual, con independencia de las determinaciones sociales. Hay una conexión entre lo político y lo religioso, que en mis novelas no existe."²³

²² *Ibid.*, p.167.

²³ *Ibid.*, p. 168.



II. 3. 1. Accattone

Accattone es un joven del subproletariado romano. Lo mantiene Magdalena, una prostituta, y pasa su tiempo jugando a las cartas en los cafés y bromeando y discutiendo con sus amigos. Cuando Magdalena es arrestada por la policía y enviada a la prisión, Accattone se queda sin ingresos. Rechazado por su ex-mujer, Ascenso, Accattone se relaciona con Stella que trabaja limpiando botellas. Accattone halla un trabajo, pero el sueldo es tan mísero que pronto decide dejarlo y se dedica a robar con sus amigos. Traicionado por Magdalena, la policía espera a los ladrones y consigue arrestarlos. Solo Accattone logra escapar huyendo con una moto robada. Finalmente, muere en un accidente durante la huida. Antes de morir, le dice a sus amigos, capturados por la policía: “Ahora estoy bien.”

Respecto a esta película, hay que mencionar la triste anécdota de que Fellini, con quien había trabajado Pasolini, retiró todo su apoyo al film alegando que se trataba de un film sobre la pobreza y de alta carga de crítica social y por lo tanto carente de interés para él. La película provocó un fuerte rechazo por parte de las instituciones del poder italiano. La película fue prácticamente censurada y cuando finalmente logró ser estrenada, Pasolini fue golpeado y insultado por fascistas.

Accattone es una tragedia porque el héroe del mismo nombre es un individuo que entra en conflicto con los demás personaje de la película, pero no tiene las mismas posibilidades de salvación que los demás ya que, a pesar de su soledad, forma parte del subproletariado romano. Como interpreta bien Mariniello, aludiendo al Nietzsche de *El*

nacimiento de la tragedia: “El héroe de la tragedia griega no es un individuo, sino la imposibilidad misma de la individualización: la coexistencia del abismo y del caos con el orden y con la posibilidad de trazar los confines entre el individuo y el mundo.”²⁴



II. 3. 2. Mamma Roma

La película comienza con la boda de Carmine, quien fuera el proxeneta de Mamma Roma. Esta tiene un hijo, Ettore, de tres o cuatro años. La protagonista, interpretada por una magnífica Anna Magnani, se encuentra en el proceso de rehacer su vida con un puesto de verdura en el barrio popular de Cecafumo. Aunque se esfuerza por proporcionar una vida digna a su hijo, su pasado no tarda en perseguirla. Ettore, que ya ha crecido, no está acostumbrado a la vida de la gran ciudad, se relaciona con un grupo de “amigos” y conoce a Bruna, madre soltera, que ejerce la prostitución. Mamma Roma vive en un mundo pequeño burgués pero ella misma no logra salir del subproletariado. Hace todo lo que puede para proteger a su hijo alejándolo de las malas

²⁴ *Ibid.*, p. 182.

compañías y le consigue un trabajo como camarero. Al principio parece que todo va bien, pero Ettore acaba enterándose de que su madre fue una prostituta y no tarda en dejar su trabajo. Junto a sus antiguos compañeros, se dedica a robar. Pero un día, cuando roba la radio de un enfermo, es arrestado y muere al poco tiempo como consecuencia de una enfermedad. La película acaba con la desesperación de Mamma Roma hundida en el anonimato de la gran ciudad.

Con *Mamma Roma*, estrenada en la Mostra de Venecia de 1962, ocurrió lo mismo que con *Accattone*. Intervino la censura y el odio hacía Pasolini se puso de manifiesto de nuevo con toda su fuerza, llegando hasta el extremo de que fue acusado de robo a mano armada, de ser un psicópata y, cómo no, un homosexual exhibicionista.

Dice Mariniello que “el film retoma la voz, los gestos, las miradas, las lágrimas de un personaje, Mamma Roma. Plasma una realidad subproletaria, aunque no se distinga de ésta: La cultura subproletaria continúa formando parte de la experiencia del personaje, y se altera y se confunde en el contacto con los ideales propuestas por la nueva cultura.”²⁵

Un aspecto que une las tres películas *Accattone*, *Mamma Roma* e *Il Vangelo*, es el tema de la muerte. Para el subproletariado y, por lo tanto, para *Accattone* mismo, la muerte “permanece...como un acontecimiento material y en cierto modo religioso...casi precristiana”²⁶. Sin embargo, la muerte de Ettore en *Mamma Roma* difiere de la muerte del protagonista de *Accattone*. Con su dramático final, “Mamma Roma”, pone en escena el drama existencial de la muerte, junto a la tragedia social de la muerte injusta del que está condenado por su propia miseria.”²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 193.

²⁶ *Ibid.*, p. 192

²⁷ *Ibid.* p. 194

Hasta en la selección de actores Pasolini demuestra su peculiar sentido de autenticidad. El actor protagonista de *Accattone*, Franco Citti era un auténtico “ragazzo di vita”, un ladronzuelo de verdad. Para el personaje de “Mamma Roma” recurre a Anna Magnani una actriz cuyo origen se adapta más a los sueños pequeño burgueses del personaje. La selección de actores forma parte de la filosofía filmica de Pasolini, que no quería representar la realidad sino mostrarla a través de la creación cinematográfica misma.

(1963-1968)

El tema de *La ricotta* y *La sequenzia del fiore di carta* es el sentimiento de culpa a pesar de ser inocente. Los personajes de los dos cortometrajes mueren pagando por su inocencia. Destaca la colaboración en este proyecto de varios cineastas de importancia como por ejemplo Lizzani, Bertolucci, Godard y Bellocchio. Las dos películas provocaron también una ola de protesta por parte de la iglesia y de las instituciones estatales.

II.3.3. La ricotta

Stracci, que es un miembro del subproletariado romano, hace el papel de ladrón en una filmación sobre la pasión de Cristo, empujado por el hambre. Pero se queda sin poder comer durante el rodaje de la película porque el perro de la diva del film devora su ración. Muerto de hambre, decide vender el perro a un periodista. Con el dinero obtenido por la venta se va corriendo a comprar un requesón que, una vez en la cruz, le causa la muerte por indigestión.



II.3.4. La sequenza del fiore di carta

Ricchetto es un joven inocente y despreocupado, que se desplaza por Roma saltando entre el tráfico con una flor roja de papel en las manos. Las imágenes de Ricchetto bailando y danzando entre la multitud se intercalan con imágenes de violencia y guerra que representan al mundo real. Ricchetto conversa con Dios, pero no se deja convencer por la cruel realidad y sigue en un sueño feliz. Finalmente muere castigado por su ingenuidad, que no quiere ver la crueldad y un mundo dominado por la violencia.

Además de poeta, ensayista y cineasta, Pasolini también era pintor y siempre hizo alusión a la obra de pintores como Masaccio. En sus películas, Pasolini intentó evocar a los grandes pintores italianos del siglo XVI, como se suele observar en su selección de objetivos y en la frontalidad de los planos. También intentó establecer una relación entre película y pintura a través de los colores. Así, por ejemplo, una película como *Accattone* no se limita a ser el reflejo de la realidad del subproletariado romano u otra, *Mamma Roma*, es algo más que la representación de un sueño de pequeño-burgués; en estos cortometrajes, Pasolini quiso poner de manifiesto el maquillaje de la cruda realidad social del lumpen proletariado representado por Stracci. Con los dos cortometrajes, Pasolini quería mostrar una realidad brutal, una realidad violenta, que iba marcar su trayectoria cinematográfica de aquí en adelante. Esta “nueva realidad” es la

realidad de los *mass media* y de la sociedad consumista, que ya no percibe mensajes de índole crítico como expresado en *Accattone* o *Mamma Roma*.



II.3.5. Uccellini e uccellacci (Pajaritos y pajarracos)

Con Totó y Ninetto Davoli como protagonistas, esta película es una parábola contado por un cuervo que representa al comunismo. Totó y Ninetto van caminando en las afueras de una ciudad anónima. Durante su viaje a pie encuentran letreros con nombres de gente anónima como por ejemplo la calle “Benito”, “La lacrima” u otros como “Estambul, 4253 km” o “Cuba, 13257 km”, hasta que encuentran un cuervo que habla y que les quiere acompañar; para entretener a los viajeros durante el viaje, el pájaro les cuenta una fábula sobre San Francisco de Asís. Este decide enviar a dos frailes para que conviertan a los pájaros, fray Cicillo (Totó) fray Ninetto. Pero dicha misión fracasa porque al final comprueban que los halcones siguen matando a los gorriones, así que tienen que empezar de nuevo. Al final de la parábola, Totó y Ninetto llegan a una casa donde aquél quiere cobrar el alquiler, pero sucede que la familia campesina que vive allí está en la miseria. De vuelta al camino, se encuentran con un grupo de actores ambulantes cuyo coche está averiado. Aunque les brindan su ayuda, no logran sacar el coche, pero asisten a un espectáculo de la troupe. En la ruta de nuevo, llegan a la casa de un ingeniero al que deben un alquiler,²⁸ quien trata a sus deudores con la misma dureza que estos emplearon a su vez con los campesinos. Después se

²⁸ En esa casa se celebra el convenio de los “dentistas dantescos”.

topan con los funerales de Togliatti y con la prostituta Luna. Al final se comen al cuervo asado. Los participantes de la comida dicen: que quien come a los profesores (cuervo) y los digiere, en cierto modo se convierte a su vez en profesor.

Según Mariniello, entre “Pajaritos y pajarracos” y el “Evangelio según San Mateo”, hay una estrecha relación a nivel temático. Tanto la una como la otra tratan de la crisis de valores, producido por el choque entre el mundo occidental y el llamado Tercer Mundo en el contexto de la emergente economía de consumo. La acción y el compromiso en la sociedad deben ser redefinidos a partir de la toma de conciencia de esta crisis.”²⁹



II.3.6. Edipo, el hijo de la fortuna

Tanto en *Edipo Re* como en *Teorema* encontramos un elemento en común, el incesto. De esta última dice Pasolini: “ *Teorema* es un film en el que la idea del incesto se multiplica al menos por cinco y enlaza con la Idea de Dios, ya que la persona con la que los cinco miembros de la familia cometen incesto es sencillamente Dios. Por ello, estos temas de lo divino y del incesto han dado vida a Edipo, el hijo de la fortuna impuesto en mi fantasía y que he rodeado en primer lugar.”³⁰

La película *Edipo Re* es una adaptación libre de las tragedias de Sófocles, *Edipo Rey* y *Edipo*. El *Edipo Re* de Pasolini empieza en los años 20 del siglo XX, en Sicilia con el nacimiento de un niño. El tema es el amor del niño por su madre y la relación de

²⁹ *Ibid.*, p. 236.

³⁰ P.P.Pasolini, “Edipo re”, entrevista de J.A. Fiesch en la revista de cine, *Cahiers du cinéma*, , núm. 195 (Nov. 1967).

odio y rivalidad con su padre, que es militar como el padre real de Pasolini, quien reconoció que su película es autobiográfica y que en ella emplea el mito como herramienta para releer y analizar su infancia y el complejo de Edipo tal como lo introduce Freud. Relacionado con éste, otro tema significativo es la inocencia como culpa.

Según S. Murri: “El verdadero tema del film, que será desarrollado el año siguiente con más profundidad en “La sequenza del fiore di carta”, es la culpabilidad de la inocencia. En el contraste entre la inocencia de Edipo, perseguido por su destino oscuro y adverso, desde su nacimiento, y la culpabilidad que se origine desde el rechazo de la verdad, se perfila una especie de “pecado original” a la inversa.”³¹



II.3.7. Medea, mito y tabú

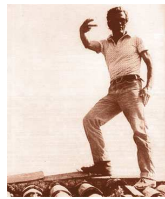
A través de la tragedia Pasolini confronta la prehistoria y la posthistoria: “Medea es el momento más explícito de la reflexión sobre el choque entre una civilización prehistórica, que se está perdiendo, y la posthistoria del consumismo y de su conformismo disfrazado.”³²

³¹ S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Castro, 1994, p. 84.

³² S. Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 292.

En *Medea* Pasolini estudia sobre todo la pasión, definida por N. Greene como el catalizador “principal en el drama primitivo de tabúes y transgresiones de culpas y expiaciones.”³³

II.3.8. *Teorema. Porcile.*



Basada en una novela obra suya, *Teorema* fue rodado en 1968, *Porcile* en 1960 y *Salò*, su última película, en 1975. Estas tres películas tienen como fondo el tema del poder representado por la burguesía enferma (*Teorema*) y por el poder fascista/neocapitalista en *Porcile* y *Salò*.

La película *Teorema* fue objeto de muchos ataques y en concreto fue rechazada por la iglesia católica; la película llegó a ser secuestrada por las autoridades. Pasolini incluso fue llevado a los tribunales y condenado a seis meses de reclusión, condena que finalmente no se llevó a cabo.

La película comienza con una entrevista a unos obreros que han recibido la fábrica como donación del empresario; después se presenta la familia del empresario en blanco y negro. Un día llega de mano de Ninetto Davoli el telegrama que anuncia a esta familia la llegada de un huésped. Este misterioso huésped es una especie de figura angélica que, con muy pocas palabras, se integra en la familia relacionándose con cada uno de sus miembros. Inexplicable e inesperadamente, el huésped se marcha tal como había venido. Pero su partida causa la destrucción de todos los miembros de la familia

³³ N. Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, New Jersey, Princeton UP, 1900, p.162.

salvo de Emilia, la sirvienta de la familia, cuyo enterramiento-muerte representa el nacimiento de un manantial, símbolo de la vida.

II. 3.9. "La trilogía de la vida"

Con el título de "Trilogía de la vida" designamos las películas *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y unas noches* y *Le mura di Sana'a*. En el caso de *El Decamerón* se trata de una libre adaptación del texto de Boccaccio. Pasolini lo llamó "una lectura crítica" y quería, como él mismo dijo en sus comentarios sobre la creación de la "Trilogía de la vida", construir un puente entre la Edad Media y la época burguesa.³⁴

Su idea era estructurar el film en tres partes, pero finalmente decidió rodar sólo dos, por lo que la película se divide en dos "tiempos". En el primer tiempo está el cuento marco "Ser Ciappelletto" y en el segundo tiempo se encuentra "Giotto". A pesar de las típicas protestas y críticas desmesuradas hacía Pasolini, la película tuvo mucho éxito y ganó el Oso de Plata en el XXI Festival de Berlín.

En respuesta a las críticas, sobre todo de Italia y con motivo de una sentencia en el tribunal de Trento, Pasolini dijo: "En realidad, *El Decamerón* provoca la sublevación de todas las personas respetables de la Península: desde las asociaciones monárquicas a las clericales y fascistas, para concluir con un cierto sector de la magistratura. ..."³⁵

El segundo film de la trilogía, *Los Cuentos de Canterbury*, fue también objeto de varias denuncias y de cuatro procesos. Pasolini respondió a las críticas diciendo: "Nunca he tenido razón alguna para ofender a los frailes o polemizar con ellos. Es mas si hay una

³⁴ P. P. Pasolini, *Trilogía de la vida*, Milán, Garzanti, 1995, p.20.

³⁵ P. P. Pasolini, "Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina di una città", en *Il Corriere della Sera* (20 de junio de 1974).

categoría de personas por la que siento simpatía y ternura es la de los frailes... Todo lo que a ellos se refiere, su avidez al postular castigo infernal, esta sacado al pie de la letra del texto de Chaucer, o sea, de un texto que es para el mundo anglosajón (de hecho para todo el mundo, exceptuada la provincia cultural italiana) una de las obras mas elevadas de toda la literatura” 43

El film ganó el Oso de Oro en Berlín. Pasolini, que aparece en la película como narrador, escogió nueve de los veintidós cuentos de la obra de Chaucer. La película comienza con los peregrinos que van a Canterbury y se encuentran con la comadre de Bath que narra cuentos en la plaza del mercado. El primer cuento es el del mercader, el viejo Enero; siguen los cuentos del fraile, del diablo y el del cazador de brujas. Los cuentos son interrumpidos por Chaucer (Pasolini) escribiendo que se ve escribiendo el cuento del molinero y el del administrador. Sigue los cuentos del buldero y del alguacil. Con la secuencia del infierno termina la película.

En la película Las mil y una noches, la selección de los cuentos experimenta un cambio importante ya que comienza en El Cairo moderno, representando el así llamado Tercer Mundo, donde un grupo de chicos hacen la introducción a los cuentos. Cada chico tiene una visión que se representa por un cuento. Estos cuentos son: La historia de Abu Nuwás, La historia de la reina Zobeida y la historia de Dunya y Tagi.

Más que comentar la selección de los cuentos, me gustaría destacar que uno de los temas básicos de la película sin duda es la sexualidad. Dice Pasolini al respecto: “Después de haber visto, Caizzi, al redactar sus observaciones, constata ...la

representación de una sexualidad y de una afectividad que no son enfermizas...porque están libres de la idea del pecado, propia de la tradición cristiana”⁴³ .

Con la trilogía de la vida y la sexualidad como la representación de lo puro, Pasolini hace un último intento de denunciar a la sociedad de consumo.

Salò

Probablemente es la más polémica película de Pasolini y también la más perseguida. Es la expresión máxima de Pasolini, comparable con un grito de guerra contra la sociedad de consumo y el poder que ejerce sobre el individuo. Basándose en la novela de Sade, *Salò, 120 días de Sodoma* .Relata el encuentro criminal y perverso de cuatro hombres, representantes de los cuatro poderes tradicionales, nobiliario, religioso, judicial y económico, con cuatro “antiguas meretrices”. Siguiendo las órdenes de este siniestro grupo, sus lacayos secuestran a un grupo de jóvenes y los encierran en un palacio en el que, durante 120 días, sufren las más atroces violaciones y torturas, culminando en el asesinato. Los jóvenes pasan por tres círculos: el primero es una especie de “ante infierno”; el segundo es el círculo de las “manías”; y el tercero, el de los excrementos y el cuarto el de la sangre, violencia.

Pasolini, en su película *Salò* hace una denuncia brutal del poder del fascismo, de la aniquilación del individuo por el poder consumista. Tanto el cuerpo como el sexo se convierten en un producto para ser usado y tirado, queda lejos la reivindicación que hacía del sexo como un elemento liberador en su trilogía de la vida. Del fascismo al consumismo solo hay un paso en la historia humana.

II. 4. *Pasolini y el Tercer Mundo*

La búsqueda del “Tercer Mundo” de Pasolini lo lleva rodar películas en países de Latinoamérica, así como en Mali, Marruecos, Argelia y la India. En *L’aquila e la preda*, (Artículo número 20 de Mayo de 1965 aparecido en *Le Belle Bandiere*). Pasolini expresa su concepto del Tercer Mundo cuyo “irracionalismo” se enfrenta con el mundo occidental. Las teorías del “cuervo”, es decir, del comunismo son incapaces de medirse con lo irracional del Tercer Mundo. Por supuesto, en su análisis de lo irracional también entra la religión.. Con “Pajaritos y Pajarracos”, Pasolini deja atrás su cine “Revolucionario” de aires Gramscianos cuya finalidad era dirigirse al pueblo, para dirigirse a la masa consumista. Por lo tanto, el pueblo de Gramsci ya no existe. Al mismo tiempo, Pasolini también deja atrás el neorrealismo y el marxismo, inclinándose por el mito y lo irracional propios del Tercer Mundo.

Pasolini culmina sus investigaciones e estudios sobre el Tercer Mundo con varios documentales y películas, algunos nunca se estrenaron pero por lo menos uno fue emitido por televisión: *Apuntes sobre un film de la India*.³⁶ Sus proyectos sobre el tercer mundo incluyen también *Soproluoghi in Palestina*, que viene a ser una preparación para *Il Vangelo* (1963-1966), *Appunti per un’Orestíada africana* (1968 y 1973) e *Il padre salvaggio* (1962/1970). En la *Orestíada*, Pasolini utiliza la cámara como si fuera un instrumento con el cual se pueden tomar apuntes y le opone una voz en *off* que comienza narrando la *Orestíada* de Esquilo.

³⁶ En la Rai en Julio de 1968, en tv 7.

III. CAPÍTULO TRES

La adaptación cinematográfica del *Evangelio según San Mateo*

Siendo Pasolini un convencido marxista en el momento de realizar el film, nos ofrece un testimonio que no sólo causa una gran polémica dentro del Partido Comunista Italiano, sino que también que sirve al director como inicio para una nueva fase en su creación artística. Pasolini se libera de la “doctrina marxista” y comienza a creer en un nuevo mundo, el así llamado Tercer Mundo, y lo irracional de éste como valor creativo, único y puro.

Siendo Pasolini un cineasta autodidacta crea con esta película un estilo muy propio, exquisito, porque como artista, poeta y pintor logra unir elementos de todas las artes. Sus fotografías se convierten en pinturas de forma intencionada; la selección de la banda sonora ofrece un abanico musical que va desde piezas de J. S. Bach hasta música *gospel* de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, gracias a una selección muy particular, de los actores, en su mayoría no profesionales, Pasolini logra que el espectador al ver su film experimente una vivencia espiritual.

En las “Bellas banderas, Pasolini dice: “...en el momento en el que uno efectúa este «salto de cualidad» todavía no es marxista: hay un momento de vacío en el que, si se mueve, lo hace empujado por el amor que dos mil años de *imitatio Christi* - ¡ay, cuán traicionada!- le han enseñado. En una vida no muere nada. Todo sobrevive. Nosotros vivimos y sobrevivimos a la vez. Cualquier cultura está siempre repleta de supervivencias. Lo que sobrevive en el caso que examinamos son los famosos dos mil años de *imitatio Christi*, es el irracionalismo religioso. Pertenecen a otro mundo, que es negado, rechazado, superado; no tienen más sentido; sin embargo, sobreviven. Son elementos que nos constituyen, muertos históricamente, pero humanamente vivos. Yo soy anticlerical (¡no temo decirlo!), pero sé que dentro de mí hay dos mil años de cristianismo: con mis antepasados edificué las iglesias románicas, luego las iglesias

góticas, y luego las iglesias barrocas; su contenido y su estilo forman parte de mi patrimonio. Estaría loco si negase esta fuerza potente que está dentro de mí, si les dejase a los curas el monopolio del Bien.”³⁷

Estos comentarios y las respuestas a las cartas que le llegaron a Pasolini en 1961, unos años antes de la creación de la película, muestran cuáles fueron los motivos para rodar una película basada en la Biblia y en la vida de Jesús.

A Pasolini no le interesó la recreación de la historia del hombre Jesús o del Jesús histórico, tampoco sus estudios del Evangelio le llevaron a revisar otras versiones de la vida de Jesús. El Talmud menciona a Jesús, hijo ilegítimo, como un mago hacedor de milagros. En los Toledoth Yeshuh, Jesús era hijo de un soldado romano y de una prostituta judía, Maria. Tampoco le interesó a Pasolini presentar a un Jesús politizado dando de él una versión marxista revolucionaria, pero sí le interesaba un Jesús cercano al pueblo que, igual que el ángel de *Teorema*, anuncia la posibilidad de un cambio.

“¡Nunca he querido englobar a Jesús en Marx! Yo establecía ingenuamente un paralelismo abstracto entre Jesús y Marx para los lectores ingenuos que se me presentaban ingenuamente con sed de batalla ideal, y no hacía nada más! Después he sostenido que nada de cuanto el hombre ha experimentado históricamente debe ser perdido y que, por lo tanto, tampoco las palabras de Jesús pueden ser perdidas. Ellas están dentro de nosotros, son nuestra historia. Y todavía estoy convencido de que una buena lectura de los Evangelios, para un burgués es un fertilizante de cara a una buena praxis marxista.”³⁸

Con *El Evangelio según San Mateo* Pasolini quería conservar las palabras de Jesús en tanto que historia de la humanidad., unas palabras cuyo valor trasciende al ser

³⁷ *Ibid*, p.174.

³⁸ *Ibid*., p.174.

humano. El Jesús de Pasolini es revolucionario y su mensaje se transmite con una técnica fílmica igualmente revolucionaria, como sólo un artista como Pasolini ha podido crear.

III. 1. La selección de los pasajes del Evangelio según San Mateo para el film

Pasolini halló su inspiración en el Evangelio según San Mateo. No añadió ni inventó explicaciones respecto al texto en si y se atuvo al original.

Organización del texto bíblico y su aparición en el film:

Las secciones marcadas con un asterisco están representadas en la película respetando la cronología.

1. Antes de la predicación (1, 1-2,22). Genealogía de Jesús: de Abraham a David, de David a Josué, de Josué a José y María.
2. Concepción de Jesús*
3. Llegada a Belén*
4. La huida a Egipto*
5. Masacre de los santos inocentes en Belén*
6. Regreso desde Egipto con la muerte de Herodes.*
7. Mudanza a Nazareth de Galilea.*
8. La Predicación en Galilea (3, 1-18,35)

A partir de este punto Pasolini efectúa una selección de eventos no siempre según el orden presentado en el texto evangélico:

9. Jesús como predicador (3, 1-4,11). La predicación de Juan Bautista en el desierto de Judea. Observado y espiado por los fariseos, Juan bautiza.*
Bautizo de Jesús por Juan.* El espíritu en forma de paloma, la voz del cielo.*
10. La tentación de Jesús por Satanás en el desierto.*
11. Los comienzos de Jesús (4, 12-25).
12. Juan es arrestado.*
13. Jesús se dirige hacia Cafarnaúm predicando según Juan Bautista.
14. La reunión de sus discípulos.* La llamada de los hermanos Pedro y Andrés, Jacobo y Juan.*
15. Jesús extiende su fama y grandeza por Galilea.*
16. El sermón de la montaña (5,1-7,29).
5 1 Al ver a la multitud, Jesús subió a la montaña, se sentó, y sus discípulos se acercaron a él. 2 Entonces tomó la palabra y comenzó a enseñarles,diciendo:3"Felices los que tienen alma de pobres, porque a ellos les pertenece el Reino de los Cielos.4 Felices los afligidos, porque serán consolados.5 Felices los pacientes, porque recibirán la tierra en herencia.6 Felices los que tienen hambre y sed de justicia, porque serán saciados.7 Felices los misericordiosos, porque obtendrán misericordia.
29 Si tu ojo derecho es para ti una ocasión de pecado, arráncalo y arrójalo lejos de ti: es preferible que se pierda uno solo de tus miembros, y no que todo tu cuerpo sea arrojado a la Gehena.³⁹
17. Pasolini no representa los versículos 16;18-37,40-42; 46-48 del capítulo 5.
18. Las curaciones y los milagros de Jesús (8,1-9,29). Pasolini representa solamente la curación del leproso. El relato de las curaciones y milagros de

³⁹ <http://es.catholic.net/biblia> San Mateo cap.5; 1-7,29

Jesús es interrumpido por varias conversaciones de Jesús con un escribano y un discípulo, sus propios discípulos.

19. El envío de los doce discípulos.*
20. Las recomendaciones de Jesús* (excepto 5-15; 21; 22b-27; 32-33;38; 40-42).
21. Sigue la predicación de Jesús por los pueblos de Galilea: los discípulos de Juan le piden que se reúna con ellos.*
22. Responde Jesús y siguen los elogios de Juan para Jesús. *
23. Invectivas contra los pueblos de Galilea.*
24. Controversia con los fariseos por el sábat. Curaciones de Jesús. Los fariseos acusan a Jesús de actuar en nombre de Satanás. *
25. Jesús afirma que los pecados contra el espíritu jamás serán remediados.*
26. Los fariseos le piden a Jesús una señal*
27. Jesús convierte a su madre y a sus hermanos en discípulos.
28. No se menciona la predicación de Jesús en la barca.
29. Regreso a Nazaret ante los ojos incrédulos de los habitantes.*
30. Después de la noticia de la muerte y ejecución de Juan, Jesús se retira.
(Episodio de la danza de Salomé.
31. Jesús nutre a las multitudes con sus milagros multiplicando el pan y el pescado.*
32. Jesús camina sobre el agua.*
33. Jesús prepara a sus discípulos para ir a Jerusalén (16,13-18,35).
34. Pedro proclama que Jesús es hijo de Dios vivo.

35. Siguen los dos anuncios de Jesús de su pasión.* En esta fase Pasolini sólo menciona las palabras de Jesús delante de sus discípulos enseñando que si quieren entrar al reino de Dios han de ser como los niños.
36. Discurso a Pedro sobre el perdón.*
37. La entrada a Jerusalén. Pasolini escoge la bendición de los niños, el encuentro con el hombre rico y el discurso sobre el peligro de la riqueza.*
38. Sigue el tercer anuncio de la pasión.*
39. Jesús entra en Jerusalén (21, 1-28, 15). Cabalgando sobre un asno es recibido como profeta. Echa a los vendedores del templo. Los niños le aclaman y Jesús, arremete contra los sacerdotes y escribanos del templo. Los fariseos intentan retener a Jesús, preguntándole sobre la legitimidad de los tributos al César. Los fariseos le preguntan quién es el más grande. Sigue el discurso de Jesús en contra de los escribanos y fariseos anunciando la destrucción del templo.
40. El gran sacerdote exige que se detenga a Jesús y que se le condene a muerte.
41. Una mujer vierte perfume sobre la cabeza de Jesús.
42. Judas traiciona a Jesús.
43. Jesús anuncia la traición por parte de Judas.
44. Parte el vino y el pan.
45. Se dirigen hacia el monte de los olivos donde Pedro le promete que nunca le abandonará. Jesús le anuncia su triple traición.
46. En el huerto de Getsemaní. Judas se acerca con los soldados, abraza a Jesús y le traiciona. Después sigue los acontecimientos siguiendo al texto bíblico. Se muestra el suicidio de Judas. Jesús es llevado ante Caifás y Pilatos. Este hace escoger a la muchedumbre entre Barrabás y Jesús. Se lava las manos.

47. Jesús es flagelado.
48. En el pretorio, Jesús recibe injurias y golpes.
49. En la ruta al Gólgota, Simón carga la cruz.
50. Jesús es crucificado.
51. La tierra se oscurece.
52. Varias mujeres miran la escena. Descenso de la cruz.
53. Una gran roca cierra la tumba de Jesús.
54. Las mujeres se instalan delante de la tumba.
55. Un ángel desplaza la roca y anuncia la resurrección de Jesús.
56. Jesús resucita en Galilea (28,16-20).
57. Jesús se aparece a los apóstoles y les manda a convertir a los pueblos.

III. 2. El guión

En la película se utiliza sobre todo una cámara horizontal. La filmación con la cámara horizontal sobre todo usa primeros y primerísimo planos. Las figuras aparecen enteras o representadas como medias figuras. El uso de la cámara responde sobre todo a la idea de presentar imágenes que reflejan inspiración en la pintura. El uso de la cámara móvil se limita a algunos trávelings como analizaremos más adelante.

Vemos también citas bíblicas fuera del campo visual de la cámara. La película en blanco y negro transcurre intercalando estos elementos de manera constante, buscando la plena implicación del espectador.

III. 3. Uso del fuera de campo

Durante toda la película se oye la misma voz recitando versos proféticos. Esta voz sube y baja el volumen en combinación con las imágenes. Precisamente una de las primeras imágenes es la figura entera de Maria. En su guión, Pasolini decía que esta figura estaba inspirada en la *Madonna encinta* de Piero della Francesca.⁴⁰



En el film se trata de una joven de aspecto hebreo, humilde pero con una fuerza expresiva única.

Enseguida se utilizan primeros planos para introducir a José. Para Pasolini, José es un hombre “apuesto y sencillo, fuerte, un tipo corriente. Unos de tantos «primogénitos» de familia campesina, con sus simples y poco grises ideales de trabajo y de vida sacrificada y honesta.”⁴¹ Después se ve a José a punto de llorar pero se contiene ante Maria.

La primera escena dentro de la casa de Maria termina con una figura entera de ésta: “Sola, en su dolor, con ese vientre ligeramente abultado que le da la grandeza del perfil de un monte. Sola.”⁴²

⁴⁰ *El Evangelio según San Mateo*, edición de G. Gambetti, Barcelona, Aymá, 1965. Barcelona

⁴¹ *Ibid.*, p.30.

⁴² *Ibid.*, p.31.

Siguen tres figuras enteras que reflejan un cambio en la vida de José que ahora es cabeza de familia. El escenario es un paisaje mediterráneo. Antes de la aparición del Ángel se produce un silencio absoluto con mucha luz: *“El Ángel del Señor le dice a José: José, hijo de David, no tengas recelo en recibir a Maria, tu esposa, en tu casa; porque lo que se ha engendrado en su vientre es obra del Espíritu Santo. Así que dará luz a un hijo a quien pondrás por nombre Jesús: pues el es el que ha de salvar a su pueblo de sus pecados.”*

Un fuera de campo, acompañado por una música espiritual de Bach dice: *“Sabed que una virgen concebirá y dará luz un hijo: a quien pondrán por nombre Emmanuel, que significa: Dios con nosotros.”* Termina la escena con varios primeros planos de los dos personajes, tanto José como Maria, en cuyas expresiones domina la sonrisa.

En la siguiente escena vemos una clara imagen de Maria tal como la dibujó Pasolini: *“Quiero decir que la imagen de Maria con el Niño es una de esas que el hombre conoce, junto con la crucifixión, como la imagen iconográfica mas típica de su vida: pero en esta no debe haber nada de hagiográfico o de apriorísticamente sagrado. El realismo consiste en el hecho de que alrededor de la Virgen hay objetos reales, y, por eso mismo, conmovedores y sagrados, de su vida real de mujer pobre.”*⁴³

La aparición de los Reyes Magos transcurre en un *suck*, como todavía hoy en día se pueden encontrar en muchos países árabes. Los Reyes destacan por su lujoso atuendo. A esta escena le sigue la presentación de Herodes en su palacio. Este tiene un “rostro gordo, cruel, de potentado oriental: ausencia de espiritualidad, sustituida por la actividad práctica, por el invulnerable sentimiento de sus propios privilegios, etc.”⁴⁴

⁴³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p.32.

Acompaña la caracterización de Herodes nuevamente música de Bach. La música de Bach en toda la película crea siempre una atmósfera de espiritualidad que contrasta la crueldad del mundo con el mensaje de Jesús. Sirve de fondo espiritual que ayuda al espectador de poner la secuencia de imágenes en su debido contexto religioso o espiritual.

Sigue la presencia de los Reyes ante Jesús, todo iluminado con una fuerte luz. Pasando por la casa de José y las calles de Belén, Pasolini lleva al espectador, con una panorámica sobre un paisaje mediterráneo, hasta la casa de José, donde el Ángel del Señor le habla en sueños. Se pone de manifiesto la necesidad de la fuga. Justo durante la fuga, que significa dejar la seguridad del hogar, las personas cercanas y la vida hasta entonces conocida, se escucha música de Bach como introduciendo una nueva fase espiritual.

Se escucha la voz del profeta: *De Egipto yo llamé a mi hijo*.

Viene ahora la escena brutal del asesinato de los niños, los “santos inocentes”. Pasolini la presenta en dos fases con panorámicas sobre primeros planos de Herodes, de un soldado que cabalga furioso junto con golpes de tambor, pisadas de caballo y griterío. Las alusiones a las atrocidades de la última guerra son claras. Pasolini mismo anota en su guión: “Nota: recoger de nuevo las atrocidades de los cuerpecitos asesinados, recordando las atrocidades análogas de la última guerra, en los campos de exterminio, etc.”⁴⁵

Después de la matanza y sobre encuadres de muerte se oye nuevamente música “profética” de Bach. Una voz en *off*, la voz de la profecía dice:” En Ramá se oyeron las

⁴⁵ Ibid., p.36.

voces, muchos lloros y alaridos: es Raquel que llora a sus hijos, sin querer consolarse porque ya no existen.”⁴⁶

Desde el palacio de Herodes nos desplazamos a un lugar en Egipto. Se oyen cantos *fellah* y el Ángel del Señor le ordena a José lo siguiente: “Levántate y toma al niño y a su madre, y vete a la tierra de Israel: porque ya han muerto los que atentaron contra la vida del niño.”⁴⁷ La voz *fellah* canta de nuevo.

Pasolini nos enseña nuevamente a María con el niño. Esta imagen es otra pintura de la “Virgen con el Niño”. A continuación la música “profética” de Bach anuncia la llegada del Ángel del Señor. El Ángel hace acto de presencia y le dice a José “No vayas a Judá donde reina Arquelao, hijo de Herodes. Ve a Galilea, a la ciudad llamada Nazareth, a fin que se cumpla lo que fue dicho por el profeta: Y le llamarán Nazareno.”⁴⁸

La escena se desarrolla en la las orillas del Jordán. Pasolini llama los encuadres que representan las últimas escenas con Juan Bautista, encuadres “visionarios”. Es aquí cuando reconocemos un claro mensaje revolucionario al contrastar a la muchedumbre con un grupo de fariseos, que “avanzan llenos de soberbia, llenos de orgullo, endurecidos por el privilegio económico y espiritual.”⁴⁹

Juan Bautista dice acto seguido: “¡Raza de víboras! ¿Quién os ha enseñado a huir de la ira que os amenaza? ...” Los fariseos observan el bautizo.

La aparición de Jesús en medio de la muchedumbre se presenta mediante una secuencia de *travellings* intercalados con primeros planos de Jesús y Juan. Enseguida se describe la aparición del Espíritu Santo: “Al salir Jesús del agua, se oye un estruendo

²⁵ Ibid., p.37.

⁴⁷ Ibid., p.37.

⁴⁸ Ibid., p.39.

⁴⁹ Ibid., p.39.

infinito. Todos levantan los ojos al cielo. Gestos de rostros con los ojos humedecidos, como del llanto, por la luz que les deslumbra. Y una paloma desciende lentamente desde el cielo, que sigue atronando. Nada ha cambiado, porque el milagro no es algo físico. Pero en el cielo inalterado hay algo terrible y supremamente nuevo.” La escena termina con música de Bach.

A continuación reconocemos una figura entera que muestra a Jesús en el desierto seguida por varios primeros planos del mismo Jesús. Un desierto cada vez más árido y seco contiene indudables elementos de muerte. Justo cuando Jesús empieza a meditar, aparece el demonio. El demonio tiene un carácter falso, ya que aparenta ser un ángel, sin embargo hallamos en este personaje maldad y engaño. Pasolinilo lo describe así: “El Demonio. Está allí, en figura entera, mirando. Es un joven bellísimo, como uno de los Ángeles del Señor: pero hay algo terrible que serpentea en el abandono, sensual y misteriosamente repugnante, de su belleza...”⁵⁰

Las tentaciones de Satanás se representan en primeros planos y figuras enteras. Termina la escena con el fracaso del Demonio que, con una mirada terrible, de odio, se vuelve lentamente, derrotado. La conversación entre Jesús y Satanás está tomada del Evangelio. La escena termina nuevamente con música de Bach y el Canto de los Ángeles.

Cambia ahora el escenario y vemos una figura entera de Juan Bautista en su celda. Con la mirada hacia la aparición de las palomas blancas enviadas por Dios.

Vemos ahora a Jesús caminando en Cafarnaum. Al final de la escena, que termina con un corte rápido, se oye decir a Jesús refiriéndose al pueblo llano: “Haced penitencia; porque ésta cerca el reino de los cielos.” Cap 3- vers- 2

⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

En las orillas del lago de Genezareth con un *travelling* sobre Pedro y Andrés, Jesús en un primer plano les dice: “Seguidme a mí y yo os convertiré en pescadores de hombres.” Cap 4, vers.19.

La escena con un *travelling* se repite sobre los tres hombres, el anciano Zebedeo sus hijos Santiago y Juan. La llamada de los discípulos de Jesús transcurre rápidamente y termina con dos cortos rápidos. Sigue la escena de la curación de los endemoniados. Las siguientes escenas de Jesús ocurren en la montaña, en concreto en la colina de las Bienaventuranzas,

Lo muestran a él en primeros planos. Pasolini hace aquí un juego de luz entre los ojos brillantes de Jesús y la luz del día. Finalmente se ve a Jesús en medio de la oscuridad cuando cae una lluvia suave de primavera: el rostro de Jesús está totalmente empapado pero resplandece. Al día siguiente, el sol se halla detrás de Jesús y forma una aureola de luz alrededor de su cabeza. La luz finalmente ilumina a Jesús a medida que pasa el tiempo de una forma violenta y fuerte. La escena de la montaña termina una vez más con música de Bach.

A continuación reconocemos el encuentro del leproso con Jesús. Vemos, pues, aquí, una vez más, como Pasolini sólo seleccionó algunos episodios de la curación y milagros de Jesús. Sin embargo, llegamos a reconocer la fascinación de Pasolini por la figura de Jesús y el concepto de compasión. Así describe el director la escena: “Primer plano de Jesús inmóvil, que le mira con una profunda compasión Es la piedad que hace sanar. Es preciso que seamos capaces de una compasión mil veces mayor que aquella de la que, con nuestra ruindad, somos capaces.”⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

Los siguientes capítulos siguen al Evangelio respetando el texto original. Se trata de las escenas en el puerto de Cafarnaum hasta en el medio del mar donde Jesús calma al hombre de poca fe por la tormenta, quien exclama: “¿Quién es éste, a quién los vientos y el mar obedecen?” Se escucha una voz lejana mientras “sobre la cubierta de una barca, uno de la multitud toca un instrumento y sus notas resuenan dulcemente en la paz de las aguas del sol.”¹⁶

A continuación viene el episodio con los endemoniados. Pasolini hace transcurrir las acciones acompañándolas de gritos atroces y fortísimos. El anciano de Gerasa le pide a Jesús que se vaya después de haber calmado a los endemoniados.

A partir de allí el director hace un reiterado uso de los *travellings* sobre el panorama de Cafarnaúm parecido a lo que se podía contemplar en la primera llegada de Jesús. Sigue la curación del paralítico con dos emotivos tomas de los ojos de Jesús llenas de lágrimas de alegría. Viene la escena de la puerta de Cafarnaum que Pasolini describe de la manera siguiente: “Llega hasta el DETALLE de la figura entera de Mateo que escribe sentado en el banco de las alcabalas. Una gran escena genérica en la que la realidad de la vida cotidiana, que supone una entrada de la ciudad, es vista a través del ojo compositivo de la gran tradición pictórica italiana (al igual que en toda la parte espectacular y ambiental del película).”⁵²

A continuación vemos la recreación del banquete de Cafarnaum. Pasolini utiliza aquí música de Mozart, cuya alegría es considerada por el director como la música de lo sagrado y de lo profano. Lo que intenta Pasolini es recrear un gran fresco del Renacimiento y el objetivo de la cámara permanece inmóvil, como si captara un gran cuadro.

⁵² *Ibid.*, p. 65.

Sigue la resurrección de los muertos hasta llegar a la casa del jefe de la sinagoga, donde Jesús pronuncia las palabras del Evangelio.

Interesante en este contexto es el comentario que Pasolini hace para describir los magnates durante al curación del loco: “El aspecto de los magnates no tiene nada abyecto o malvado. Más bien tienen expresiones inteligentes, de intelectuales que creen en su fe, en sus instituciones, y las defienden. Y frente a milagros como éste adoptan la actitud de las personas cultas frente a la supersticiones de los ignorantes.”⁵³

Pese a la actitud de los magnates, hay un fariseo que es tosco e intolerante y que dice: “Por arte del príncipe de los demonios expelle los demonios.” Cap9, vers34. Después de ver uno por uno el rostro de todos los apóstoles, Jesús pronuncia sus palabras acerca de las “ovejas” perdidas de la casa de Israel. La escena está acompañada por una música altísima de Bach que resuena fuertemente con las últimas palabras de Jesús, alternándose con ellas. La predicación de Jesús sigue el texto completo del Evangelio: “Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos... Entonces el hermano entregará a su hermano a la muerte... No es el discípulo más que su maestro, ni el siervo más que su amo... No tenéis que pensar que yo he venido a traer la paz a la tierra ... Quien a vosotros recibe, a mí recibe.”⁵⁴

A continuación vemos la celda de Juan Bautista. Jesús pronuncia habla con sus discípulos. Las últimas palabras se acompañan con música “profética” de Bach. Se prepara la escena del encuentro con los fariseos que le recriminan a Jesús sus actividades durante el sábado. También aquí se utilizan los textos originales del Evangelio.

⁵³ Ibid., p. 69

⁵⁴ Hay otros pasajes del Evangelio que no se han utilizado, como, por ejemplo: 5- 15; 21; 22b-27; 32-33, 38; 40 – 42.

Pasolini describe a los fariseos con las palabras siguientes: “Panorámica sobre sus rostros endurecidos por la derrota, en los que se abre camino la idea despiadada (la ciega brutalidad de quien defiende las instituciones religiosas contra la Religión.)”⁵⁵ Jesús es acusado de actuar en nombre de Satanás y se defiende con el discurso del Evangelio: “Todo reino dividido...” Cap 12,vers25.

La escena continúa siguiendo el Evangelio. Así Jesús convierte a su madre y sus hermanos en sus discípulos. Se anuncia la siguiente profecía alternando el *travelling* con la figura entera de Jesús que avanza predicando.

Una de las más bellas escenas representadas en la película de Pasolini es la del encuentro de Maria y el niño en Nazaret. La escena va acompañada todo el tiempo por el “Motivo de la Muerte” de Bach.

Ante la gente de su pueblo Jesús pronuncia las palabras: “Un profeta sólo es despreciado en su tierra y en su casa.”

Sigue la escena de baile y aparece la hija de Herodías, Salomé. Como acompañamiento se oye el Adagio de Telemann. Así describe Pasolini esta escena: “La fiesta de la corte de Herodes II no tiene nada de orgiástico. Es una fiesta oficial, extremadamente refinada. Un conjunto inmóvil que consiste sencillamente en la danza de Salomé, representa una de las acostumbradas grandes escenas genéricas, aunque arrancadas de su menudo realismo por un algo sagrado que late en la composición y por el recuerdo de las grandes imágenes figurativas de los clásicos”⁵⁶ Pasolini pensaba en cuadros de Botticelli o frescos de Filippo Lippi. La escena termina con la horrenda visión de la ejecución de Juan Bautista y la presentación de su cabeza. Mt 14, 8-10 y 11.

⁵⁵ Ibid., p. 80

⁵⁶ Ibid., p.91

En la siguiente escena vemos a Jesús llorando por la noticia de la muerte de Juan. Jesús dice: “Vayamos de aquí, para estar a solas en un lugar desierto.” [Jesús se va a “un lugar desierto” y le sigue un gentío, entonces es cuando realiza el milagro de los panes y los peces (Mt 14, 16-21). Le sigue la toma de Jesús andando sobre el lago, seguida por la escena de Pedro como hombre de poca fe. . A continuación Jesús se enfrenta a lo que Pasolini llama la “clase dirigente”, de buena o de mala fe, limpia o tenebrosamente defensores de tradiciones y de su formalismo.”⁵⁷ Viene ahora la escena nocturna del aviso en el monte, precedido por un *travelling*.

Finalmente Jesús y sus discípulos llegan a los campos frente a Cafarnaum. Aquí Pasolini utiliza de nuevo el “Motivo de la muerte” de Bach. Con la música como fondo Jesús pronuncia las palabras: “El Hijo del Hombre ha de ser entregado en manos de los hombres: Y le matarán y resucitará al tercer día”.

En la casa de Cafarnaum Jesús pronuncia las palabras: “En verdad os digo que si no os volvéis como los niños y os hacéis semejantes a ellos.” Jesús pronuncia el texto completo del Evangelio terminando con: “De esta manera se portará mi Padre Celestial con vosotros, si cada uno no perdonare de corazón a su hermano.” A partir de aquí Pasolini sigue a los acontecimientos con las frases más significativas de Jesús replicando a los fariseos, que dice: “Dejad en paz a los niños y no les impidáis venir a mí, porque de los que son como ellos es el reino de los cielos.”

También la escena de Jesús con el joven rico se cuenta siguiendo al Evangelio terminado con: “Los últimos serán los primeros y los primeros serán los últimos.”

La entrada de Jesús en Jerusalén se acompaña también con música “profética” de Bach. Como fuera de campo se oye la voz de la profecía hasta que Jesús llega ante el templo,

⁵⁷ *Ibid.*, p.96

de donde echa a los vendedores. Después Jesús es representado en una casa de Betania. Sigue a continuación el diálogo de Jesús con Caifás en el patio del templo, que respeta el texto del Evangelio. Las diferentes fases del diálogo entre Jesús y Caifás se interrumpen con el “Motivo de la Muerte” de Bach.

La siguiente escena tiene lugar en una plaza de Jerusalén. Pasolini apunta en su guión lo siguiente: “En esta secuencia y en todas las secuencias a partir de ahora -hasta la Última Cena-, el objetivo estará como enloquecido. Todos los cánones de simplicidad seguidos hasta ahora, fieles a toda simetría y austeridad, desaparecen para inaugurar un estilo desgarrado, oblicuo, asimétrico, con movimientos de la cámara barrocos. Todo ello para subrayar la confusión que crea Jesús en la ciudad en los supremos días de su predicación pública. Quienes escuchan ahora son las masas, con su confusión. Sus caóticas aspiraciones. Ya no se trata de un puro y simple diálogo entre personas.”⁵⁸

Sigue la escena de la intervención de los soldados herodianos en el templo de Jerusalén. La escena recrea una carga “policial” contra la muchedumbre y termina con Jesús en primerísimo plano pronunciando el texto del Evangelio: “¡Ay de vosotros, escribas y fariseos!, que limpiáis por fuera la copa y el plato, y por dentro estáis llenos de rapacidad en inmundicia.” (Mt 23, 25).

Las escenas posteriores a la detención y las palabras de Jesús se acompañan con el “tema de la muerte” de Bach. Las palabras de Jesús reproducen fielmente el texto del Evangelio. En la siguiente escena vemos a Jesús en el Monte de los Olivos dirigiéndose a los apóstoles. A continuación sigue un *travelling* que representa imaginaciones de los apóstoles. Se ven imágenes de matanzas, *travellings* sobre un mártir clavado en la cruz, ahorcado, decapitado o azotado, y un *travelling* sobre los apóstoles caminando de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

espaldas. Los *travellings* y los encuadres anuncian los acontecimientos que vendrán, anticipan el calvario de Jesús.

Durante su estancia en el Monte de los Olivos, nos encontramos con Caifás pidiendo le detención de Jesús. En una panorámica vemos a Maria de Betania en figura entera derramando perfume sobre el cabello de Jesús.

La escena de la Última Cena se presenta como un cuadro parecido a las típicas representaciones de la Última Cena de las pinturas italianas. Las últimas horas de Jesús en Getsemaní se ponen en escena según el Evangelio, con Jesús pronunciando las palabras del texto original y en el mismo orden.

La traición de Judas merece comentario aparte. Su encuentro con Caifás lo describe Pasolini así: “Primerísimo primer plano de Judas, que de repente se lleva las manos al rostro. Cuando, después de unos momentos, las retira, tiene los ojos temblorosos de lágrimas. Entonces, en figura entera seguido en panorámica – en sentido contrario de Jesús-, se dirige hacia el grupo de autoridades, reunidos todavía en Sanedrín.”⁵⁹ Todo ello contribuye a presentar a Caifás como un personaje de terrible crueldad.

Sigue el Campo de Sangre y después viene el Pretorio, con un primer plano de Poncio Pilato.

La pasión de Jesús pretende ser una auténtica reproducción de como podría haber sido un crucifixión en aquella época. Pasolini la describe de forma muy realista y detallada: “Jamás crucifixión alguna habrá dado la insoportable sensación física de dolor como ésta cinematográfica: un naturalismo terrible, casi intolerable a la vista.”⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.*, p.165.

⁶⁰ *Ibid.*, p.170.

También se muestran la caída de los edificios y la oscuridad después de la muerte de Jesús.

El sepulcro y la resurrección se muestran fieles al texto bíblico. Pasolini utiliza la alegre música de Mozart para acompañar estas escenas hasta la resurrección y los últimos momentos de Jesús en el Monte de los Olivos.

III. 4. Pasolini y el Evangelio según San Mateo

Quisiera comentar la relación de Pasolini con el texto y los motivos principales que le llevaron a rodar la película. Básicamente Pasolini se enfrentó a tres problemas: el primero que se le planteó fue el de la adaptación del texto al cine; el segundo era más bien de origen ideológico, ya que Pasolini, en esta fase de su creación artística estaba fuertemente ligado al marxismo; el tercer problema era el de la transmisión cultural.

Con respecto a la adaptación del texto, Pasolini tuvo que encontrar una manera de “escoger los momentos de diálogo o de monólogo en los que la voz o el gesto de los actores quedarán puestos al servicio de lo que había sido «croniquizados» para darle de nuevo su tono de testimonio vivo.”⁵²

Merece una cita lo que, en una entrevista con Miquel Porter, Pasolini opina respecto a su manera de trabajar la base literaria de su film: “Cada vez que empiezo un encuadre o una secuencia, quiera o no tengo mi mundo visualizado a través de elementos pictóricos y, por ello, mis referencias a la plástica histórica son continuas. En el Evangelio he intentado evitar referencias a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos.”⁵³

Pasolini habla aquí desde la posición de un hombre culto cuya misión tiene un fondo ideológico claro. Su intención era hacer una adaptación del Evangelio para el pueblo, entendido como clase social. Pasolini lo llama “realismo popular”. Un “realismo popular” que, para Pasolini, ya se encontraba en las pinturas del Greco, de Piero della Francesca y en los cuadros bizantinos. Pasolini ya había utilizado los

⁵² *El Evangelio según San Mateo*, pp. 8 y 9.

⁵³ *Ibid.*, p.22.

cuadros de Massacio en *Accattone* con esa idea presente; lo mismo hizo con esculturas del barroco y rococó para el Calvario de la “Ricotta”.

Merece la pena profundizar más en cómo Pasolini ve la influencia de la pintura en sus películas. Después del rodaje del *Vangelo* Pasolini escribe: “Ya he rodado la película - ¡y con Jesús! ¡Lo he encontrado, a Jesús, y representado! Y ahora no encontrarle, no representarle no es más que una turbia, ingenua guerra de sentimientos entrados en mi alma desde un mundo no mío y por tanto me enajena. Me falta algo, pero esa falta proporciona dolor. La otra falta, la falta real, tiene diversos fenómenos, de ella no tiene siquiera la apariencia. Así pues se acabaron las panorámicas sobre las callejuelas de cal pura y porosa, con el sol ardiente sobre las perfiles, y los vacíos sombreados de gran Impresionista, vibrante de azules... y aquellas antiguas montañas color paja, con muros medievales como de paja más oscura, en la espuma seca que hace de la luz, con perfiles de rostros negros, contraluz sobre fondos constantemente ardiente.”⁵⁴

Los recuerdos de Pasolini del rodaje de la película los expresó en una entrevista que concedió a *Paese Sera*, en la que dijo que había rodado la película tal como había rodado *Accattone*. El *Vangelo* era, pues, una película rodada “en la calle” con “actores sacados de la calle”. Pasolini trabajó así para poder realizar una obra “realista”, comparable con las intenciones de un pintor impresionista que prefiere el trabajo en “plein air” que en estudio. Su visión técnica y el uso de la cámara quedaron en un plano elemental.

Pasolini dice: “Había usado los mismos medios técnico-lingüísticos, los mismos “film signos” que como todo el mundo sabe no son muchos: cinco o seis objetivos, cuatro o cinco movimientos de la cámara, algunas posibilidades de luz gris; luz

⁵⁴ Pier Paolo Pasolini Las raíces de lo imaginario. Arte, Cultura, Espectáculo, Comunicación.. Madrid Barcelona, 1990, p. 23.

crepuscular, noche. Es evidente que los matices entre los movimientos de cámara con muchos como entre los tipos de luz. Un travelling puede tener veinte-treinta metros de largo. No hay nada de relación con los signos de la lengua, de la música o de la pintura... No hay nada más sagrado técnicamente que una panorámica lenta. Especialmente cuando ésta es descubierta por un aficionado y utilizado por primera vez.”⁵⁵

III. 4.1. La sacralidad técnica

“No hay nada más sagrado técnicamente que una panorámica lenta. Especialmente cuando ésta es descubierta por un aficionado y utilizada por primera vez”⁵⁶

Pasolini se refiere a la realización de *Accattone*, ya que era un novato y utilizaba técnicas muy sencillas, se sentía más pintor que cineasta.”En definitiva, la religiosidad no consistía tanto en el deseo supremo de salvación personal del personaje (¿de explotador a ladrón!) o desde fuera en la fatalidad- que todo lo determina y acaba- de un signo final de la cruz, sino que residía “en la manera de ver el mundo”: en la sacralidad técnica de verlo.”⁵⁷

Pasolini decía que, por otro lado, también habían elementos muy distintos en la manera de trabajar si se comparaba *Accattone* con el *Vangelo*. Dice Pasolini: “ Recuerdo los primeros días de trabajo con terror, en las que rodaba como era capaz de rodar con mis queridos objetivos, mis queridos travellings. ¿Cómo es que no me di cuenta enseguida, antes de iniciar? Esta claro que la sacralidad técnica, la sencillez filial que arrancada de su usual semanticidad la “materia” de los suburbios romanos, se convertía de golpe en algo retórico y obvio si se aplicaba a la “materia”, de por sí

⁵⁵ Ibid.,p.7

⁵⁶ Ibid.,p.7

⁵⁷ Ibid.,p.8

sagrada, que estaba narrando. Un macarra de Pigneto visto como una arquitectura románica o un personaje de Masaccio quedaba muy bien, pero Jesús.”⁵⁸

Las explicaciones que Pasolini daba sobre cómo había realizado su trabajo son importantes para poder comprender la relación entre el texto original y su adaptación. Vale la pena decir que la manera de rodar de Pasolini era más bien sencilla y con medios igualmente reducidos, sin embargo el resultado logrado es único si se compara con las adaptaciones de la vida de Jesús realizadas por otros directores. Para dar ejemplo de cómo se obtuvieron ciertas tomas de la película quisiera aducir una anécdota que el mismo Pasolini cuenta en sus recuerdos sobre el rodaje y el constante diálogo que prácticamente mantuvo a diario consigo mismo y con el Evangelio: “Solo rodando la escena del bautismo en el Jordán, en una noche de “Innominato” en un hotelito de Viterbo, me di cuenta de que me estaba dirigiendo hacia el más de los desastrosos suspensos. No hay nada que se invente de una vez para siempre. Escribir libros, rodar películas cuesta siempre un esfuerzo mortal y absolutamente desproporcionado. Las crisis dan luego la impresión de ser definitivas y de mandarlo todo a paseo. En cambio no son más que un primer paso hacia una serie de dolores furtivos que se repiten diariamente, detalle a detalle. Al despertarme aquella mañana en Viterbo había decidido rodar desde un helicóptero el conjunto y los detalles de la muchedumbre que se bautiza. El helicóptero no pude conseguirlo ya que la Arco Film no es una casa americana. Pero el torrente, el Chi, que hacía de Jordán, estaba rodeado por artísticos barrancos: con el heroico Delli Colli y la Ariflex, escalé los barrancos y desde allí, utilizando el zoom, filmé los grupos, las figuras completando los primeros planos. Se había desbaratado cualquier frontalidad orden, simetría hacia su irrupción, lo magmático, lo casual, lo asimétrico. Las caras ya no podían ser vistas de frente y en el centro del encuadre, pero

⁵⁸ Ibid.,p8/9

aparecían tal como salían desde todos los ángulos posibles y siempre excéntricas dentro del fotograma.”⁵⁹

Más adelante Pasolini cuenta que consiguió una gran nitidez de imagen cambiando un objetivo de 300 por otro de 25. Pasolini utilizó las caras de campesinos de Lucania y Calabria para crear un mundo humilde.

Pero ¿cuáles fueron los motivos verdaderos que llevaron a Pasolini a rodar una película de esta manera? Su respuesta es sorprendentemente sencilla: “Yo solamente sé esto, que estaba desesperado por la necesidad de ser sincero. Esta sinceridad para concretarse tenía necesidad de pretextos mecánicos y fisiológicos: aquella sonrisa de Jesús, aquella luz en los ojos de Andrés o de Juan, aquella manera de componer la escena.”⁶⁰

En su trabajo destaca la necesidad de referirse a la actualidad, porque, en efecto, hablaba de un mundo análogo: Con esto Pasolini quería decir que su visión de la historia no resultaba ser una perspectiva en retroceso sino una clara demostración de lo ocurrido en el pasado desde un punto de vista actual, desde la modernidad.

Veamos unos ejemplos:

El mundo rural del sur de Italia	↑	El mundo pastoral-agrícola feudal de los Hebreos.
Los policías		Los soldados romanos durante la Predicación de Jesús
Las hordas fascistas		Los soldados de Herodes antes del exterminio de los santos inocentes
Los prófugos de tantos dramas		La huida de José y la Virgen
Del mundo moderno		

⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

Como lo había hecho la pintura en el trabajo cinematográfico de Pasolini también el pasado vivido desde una perspectiva sincrónica dominaba el Evangelio. La necesidad de ver el Evangelio con ojos de la actualidad y ser fiel al mismo tiempo al texto original y la figura de Jesús era para el director un factor dominante. Para lograr este “mundo análogo” Pasolini descubría las posibilidades de la panorámica lenta y la utilizó en el proyecto por primera vez.

III.4.2. La música

La banda sonora en el “*Evangelio según San Mateo*” desempeña un papel dramático. Pasolini explicaba en unas declaraciones hechas con motivo del estreno del film, que la elección de la música de Bach, la música afro americana o los fragmentos de las “Misa Luba”, era más bien “intuitiva”. La verdad es que la música le sirvió a Pasolini como medio para destacar partes esenciales del Evangelio. Le sirvió, por ejemplo, para transmitir “un mito popular, el más grande de todos los tiempos.” Aunque es cierto que en la película se utilizan también ritmos folclóricos de diversos países.

Según Gil Dorival, Pasolini utiliza unos cantos revolucionarios rusos en tres momentos claves de la predicación de Jesús: En Galilea y después, cuando está solo y recupera las palabras de Juan Bautista, y finalmente en su discurso contra los fariseos en Jerusalén.⁶¹ También se utilizan esos cantos cuando las mujeres acompañan el cuerpo de Jesús al sepulcro. Tales cantos subrayan con toda seguridad el concepto de un Jesús revolucionario en su tiempo. Según Dorival se trata de “Los Cantos de los Supervivientes”. Dorival interpreta el uso de los cantos como si fueran una alusión a la revolución rusa, como si hubiera una relación entre Jesús y la revolución comunista. Sin

⁶¹ Pier Paolo Pasolini *et l'antiquité*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1990, pp. 35-36.

embargo, no me ha sido posible encontrar textos de Pasolini que pudieran confirmar semejante hipótesis.

Quisiera comparar las palabras de Dorival con las de Pasolini en una carta a Alfredo Bini, productor de la película, del 12 de mayo 1963. En esta carta Pasolini expresa las ideas más profundas que le llevaron a la creación del film. Desde un punto de vista “religioso”, aunque sabiendo que Pasolini se declaraba ateo convencido, le interesó “la humanidad de Jesús [que] está empujada por tal fuerza interior, por tal irreducible sed de saber y de verificar el saber, sin temor a ninguna contradicción, que para ello la metáfora divina está en la frontera de la metaforicidad, hasta ser idealmente una realidad. Además, para mí la belleza es siempre una belleza moral, pero esta belleza nos llega siempre mediata, a través de la poesía, la filosofía, o la práctica: el único caso de belleza moral no mediata, sino inmediata, en estado puro, la he experimentado en el Evangelio.” Pasolini se refiere aquí a su relación con el Evangelio en cuanto que artista: “La idea de hacer una película sobre el Evangelio, y su intuición técnica [...], he de confesarlo, se trata de una furiosa conducta irracionalista. Quiero hacer pura obra de poesía arriesgándome quizá a los peligros del esteticismo (Bach y en parte Mozart, como comentario musical; Piero della Francesca y en parte Duccio para la inspiración figurativa: la realidad del mundo árabe, en el fondo prehistórico y exótico, como fondo ambiente).”⁶²

⁶² Revista 7 Sileno. P.P.P. Madrid. 1999. p.23. Vol 7 dic 1999.

III.4.3. El vestuario

El vestuario de la película están fuertemente inspirado en la pintura del cuatrocientos y especialmente en la pintura de Piero della Francesca, destacando, por ejemplo, la caracterización de los fariseos con sus sombreros en forma de cestos como en los cuadros de este pintor.

Tanto en la escenografía como en el vestuario, Pasolini lleva obviamente a cabo un trabajo interpretativo, pues al utilizar paisajes italianos y vestuario del cuatrocientos traslada la historia de Jesús, ocurrida casi dos mil años, a un plano indefinido en el tiempo, consiguiendo a la vez un efecto de actualidad absoluta. La historia se ve reforzada por una dimensión de contemporaneidad.

III.4.4. Los intérpretes

Anteriormente ya he mencionado que Pasolini trabajaba muy a menudo con actores no profesionales, amigos, intelectuales o incluso familiares. Esta peculiar manera de seleccionar los actores también influyó en *Il Vangelo*, pero para la figura de Jesús Pasolini buscaba un actor que, decía el director, tuviera “rasgos blandos, de mirada dulce, como en la iconografía renacentista. Quería un Jesús de los pintores medievales. Un rostro, en una palabra, que correspondiese a los lugares áridos y pedregosos en que tuvo lugar la predicación.”⁶³

La anécdota que acompaña la selección de Enrique Irazoqui merece ser contada aquí. Pasolini contaba cómo había encontrado a su actor: “En un primer momento

⁶³ Así lo declaró Pasolini a Luigi Cardone en *La Settimana Incom Illustrata* (24 de mayo 1964).

Pasolini había pensado en un poeta. Todavía no sabía muy bien quién, pero quería un hombre de letras [...], se había dirigido a un poeta americano, a un poeta español y a un joven poeta ruso. Pero los intentos no habían tenido éxito. Entonces Pasolini se orientó hacia un oscuro actor alemán, un hombre de teatro que había visto en un drama de Brecht, en Frankfurt. Ya estaba listo el contrato cuando Pasolini recibió la visita de un estudiante español, de Barcelona, que venía a hablar con él acerca de unos estudios que había realizado sobre el único libro del escritor traducido en España, *Ragazzi di vita* “En cuanto vi entrar en el despacho a Enrique Irazoqui tuve la certeza de haber encontrado a mi Jesús. Tenía el mismo rostro hermoso y fiero, humano y despegado, de los Jesús pintados por el Greco. Severo, incluso duro en algunas expresiones.”⁶⁴

III. 5. La recepción

La opinión de *Pro Civitate Cristiana*, una “piadosa asociación laica fundada por don Giovanni Rossi en Asís, en diciembre de 1939, y establecida canónicamente acto seguido por el obispo de aquella diócesis.” En una entrevista mantenida con el doctor Lucio Settimo Caruso, *Pro Civitate* se expresa de forma muy positiva acerca del *Vangelo* de Pasolini. Pasolini había pedido apoyo en mayo del 1963 y había estudiado en su biblioteca, incluso discutió el guión con miembros de *Pro Civitate*. El doctor Settimo Caruso describió de esta manera la película: “Hemos tenido una magnífica impresión de Pier Paolo Pasolini, así como de todos aquellos a los que tenemos la suerte de acercarnos. En cada rostro humano vemos reflejado, en efecto, el maravilloso rostro del Señor; en cada alma describimos la adquisición que ha hecho Jesús con su sangre.”⁶⁵

⁶⁴ Ibid., p.194

⁶⁵ Ibid., p. 179

Después del estreno en Venecia, en 1962, el cardenal Feltin entregó al productor el Gran Premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine).

La película tuvo éxito tanto en Europa como en Estados Unidos. Sin embargo, *Le nouvel observateur* reacciona de forma negativa hablando de “un fraude “. Claude Mauriac se expresaba con suma dureza: “No es ni arte sagrado ni arte. Es sólo una fantasía. No es nada.”⁶⁶

⁶⁶ Leer el Evangelio, Herminio Otero, revist. Internet. www.ppc-editorial.com

CONCLUSIONES

A Pasolini lo que le fascina del Evangelio de Mateo es su radicalidad, su fuerza, su lucha: “Me interesa el extremismo de Jesús, su modo tajante de cerrarse en banda, su radicalismo total y absoluto... Jesús perdona fácilmente los pecados individuales pero es intransigente con los pecados sociales... El ha dicho: «El que me ama, reniegue de si mismo, lleve su cruz de cada día, arriesgue su vida», sabiendo que lo hace. Es decir, Jesús se muestra intransigente contra el pecado de irresponsabilidad, de falta de tensión de espíritu, y, en suma de acuerdo fácil con la vida.”⁶⁷

Para Pasolini, la imagen de Jesús es un tema constante ya desde su poesía juvenil, su filmografía, pasando por la *ricotta* que de alguna manera es lo contrario del *Vangelo*, ya que en el primer film se burla del Jesús de los altares, de la religión, del fanatismo, de la falsedad de los católicos. Lo hizo tan bien que su película fue juzgada por el tribunal de Roma. Para rodar el *Evangelio según San Mateo* parece ser que deja de un lado su “herejía”, y apuesta en un sentido por la ortodoxia católica, ya que aparte de apostar por una fidelidad literal al texto de Mateo (Caso único entre todas las películas que se han inspirado en la Biblia), se basa en rigurosos criterios filológicos, exegéticos y estilísticos.

“Es una obra poética que yo deseo hacer, no una obra religiosa en el sentido usual de la palabra, ni una obra ideológica en ningún otro sentido. En términos más pobres y sencillos: yo no creo que Jesús sea el hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Jesús es divino, ideal, que sobrepasa los límites

⁶⁷ Fantuzzi, Virgilio. Pier Paolo Pasolini. ed. Vizcaina, Bilbao, 1978, p.74

comunes de la humanidad. Por eso he hablado de poesía, instrumento irracional para expresar mi sentimiento irracional hacia Jesús”.⁶⁸ Los ataques al Vangelo vinieron tanto de parte de los marxistas, que le acusaron de no hacer un análisis marxista de Jesús, como de la recalcitrante derecha a la que le parecía el Jesús demasiado humano. *Il Vangelo secondo Matteo*, marca un antes y un después en la obra pasoliniana. Por la necesidad de Pasolini de sincerarse consigo mismo y con su público. Expone su aparente contradicción, su condición o más bien su simpatía por algunos movimientos católicos como la teología de la liberación y su militancia marxista al mismo tiempo. El director mismo lo ve como algo irracional. Y eso es lo que desencadenará el ataque por parte de los marxistas y de muchos intelectuales que no aceptaban a un Pasolini espiritual. En el *Vangelo* el mito es reemplazado por la historia y la analogía por la reconstrucción, lo que conlleva precisamente que el *Vangelo* sea sobre todo un antídoto contra cualquier dogmatismo.

Declara Pasolini: “Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, Avrei potuto demistificare la figura de Jesús mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come Avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, ce è nel misterio del mondo. Quello non è demistificabile”⁶⁹

Pasolini analiza la figura de Jesús desde dos vertientes, tratando por un lado de darle un sentido sacro-poético al misterio del mundo y de la muerte, y por el otro convirtiéndolo en una figura social, en un representante de la revolución social. El suyo es un Jesús violento que cuestiona la religión de los fariseos, cómplices de la represión política y social que sufre el pueblo: “No he venido a traer la paz sino la espada”

⁶⁸ Ibid., p.79

⁶⁹ Murri, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Il Castoro, Roma, 1995, p. 49.

Porque para conseguir el reino de Dios es necesario ser como un niño, que no es calculador, sino inocente, desprendido.

En fin: “La rabbia del Jesús di Pasolini è la stessa dell’autore contro il filisteismo Della borghesia, la sua testimonianza religiosa assume un preciso intento polemico all’interno Della dissacrazione operata dal neo-capitalismo.”⁷⁰

Para terminar me gustaría añadir un comentario que hizo el poeta Joan Vinyoli sobre la obra de Pasolini. “ L’amor per l’home és el centre primigeni de tota la poètica pasoliniana. Aquesta visió sentida y pressentida d’amor que commou, ve prefigurada en els primers poemes de joventut; és l’observació d’allò que estima, la mirada que veu viure, la imatge de l’amor... Pensem un moment en la fonamental importància que sempre ha tingut l’ amor en la cultura occidental; com ha inspirat les grans construccions de l’ esperit...l’escàndol que Pier Paolo suscita en la vida pública italiana, no es deriva d’ una condició personal seva... sino sobretot de la persistent projecció en tots els àmbits de la comunitat civil, d’ una imatge concreta de l’ amor; una imatge, val a dir-ho, que es multiplica, es diversifica, es descompon, però que conté una única vertat: la bondat de l’amor enfront de la hipocresia en la civilitat religiosa i enfront del fanatisme en la civilitat política”⁷¹

⁷⁰ Brevini, Franco. *Per conoscere Pasolini*. Mondadori, Milano, 1981.

⁷¹ Revista Cinema/Publicacions/Debats,ed. Generaliat de Catalunya,. Molins de Rei 1985, p. 13

FICHA TÉCNICA



Título original: *IL Vangelo Secondo Matteo*

Nacionalidad: Francia e Italia

Año: 1964

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guión: Pier Paolo Pasolini (basado en el Evangelio según San Mateo)

Producción: Alfredo Bini

Dirección de Fotografía: Tonino Delli Colli

Montaje: Nino Baragli y Andrea Fantucci

Dirección Artística: Nino Baragli y Luigi Scaccia-Noce

Música: Luis E. Bacalov

Diseño de Vestuario: Danilo Donati

Reparto: Enrique Irazoqui (Jesucristo), Margherita Caruso (María niña), Susana Pasolini (María mujer), Marcello Morante (José), Mario Socrate (Juan Bautista), Settimo Di Porto (Pedro), Otello Sestili (Judas), Ferruccio Unzo (Mateo), Giacomo Morante (Juan), Alfonso Gatto (Andrés), Enzo Siciliano (Simón)

Duración: 135 minutos

APÉNDICE

Entrevista de a Mariano Sigman a Enrique Irazoqui

Además de organizar los torneos de computadoras, usted es profesor de literatura...

Yo estudié economía. Mi primer trabajo fue ser jefe de personal y me dio horror: yo soy de izquierda, me había dedicado a leer a Marx y los marxistas, y no había aprendido nada del debe y el haber. Aguanté sólo cinco meses y lo dejé para dedicarme a la literatura.

¿Y cómo llega desde ahí hasta Pasolini?

No, Pasolini fue antes, en el 64, era la época de Franco, y yo era el único del sindicato clandestino que hablaba italiano. Tenía 19 años. Decidimos que fuese a Italia a contactar gente conocida que nos apoyase en la lucha contra el fascismo. El último día en Roma me llevan a conocer a un poeta de izquierda. Fui a su casa y le solté por enésima vez el discurso de la resistencia. Al revés de lo que hacía todo el mundo, que era interrumpir, este hombre me escuchó hasta que terminé de hablar y entonces se levantó y me dijo que iría a España, pero que al mismo tiempo yo podía hacerle un favor. Que hacía dos años que tenía en preparación una película sobre Jesús, siguiendo literalmente el Evangelio según San Mateo y que no había encontrado todavía al actor que pudiera hacer el personaje. Quería que yo lo hiciese. Yo en más o menos cuatro palabras lo mandé a freír espárragos y le dije que tenía cosas más importantes que hacer, como la construcción de la fraternidad universal.

No era revolucionario hacer el Evangelio en aquel momento.

El Evangelio era un símbolo de la Iglesia muy opresiva de la España de la época. Encima era el rey de reyes de Hollywood y aquello no me interesaba en lo

más mínimo. Al final me convenció Elsa Morante, una escritora amiga de Pasolini, que después fue la mejor amiga que tuve en mi vida.

Habrà sido muy intenso hacer de Jesús a los 19 años.

No, lo que sí fue fuerte fue dejar de ser el hijo de la burguesía de Barcelona: padre psiquiatra, madre industrial y de repente encontrarte en Roma con Pasolini, Moravia y toda aquella gente hablando hasta la madrugada. Fue descubrir una nueva vida. Lo de Jesús, para nada... igual podría haber hecho de pistolero.

El jugador moviendo las piezas de ajedrez es la imagen de Dios en una típica figura borgeana. ¿Hay alguna relación entre los dos personajes, el jugador y árbitro de ajedrez y el Jesús?

Depende de cómo juegues al ajedrez, más que Dios puedes sentirte un miserable.

Hay dioses buenos y dioses malos.

Lo de dioses en ajedrez queda sólo para Kasparov o Kramnik. Tampoco te sientes Jesús durante la filmación. Te la pasas durante horas hablando con amigos, jugando al fútbol y de repente hay una dada combinación de luces que funciona y te llaman y ruedas dos minutos. Tienes muy poca relación con el personaje. Lo que sí sucedió es que esta película fue filmada en parte en Calabria, y en aquella época el sur de Italia era más sur que el sur de España: se sucedían las personas que desfilaban con trajes negros pidiéndome que realizara algún milagro y que no estaban dispuestas a escuchar que yo no era Jesús o que se ofendían cuando fumaba. Porque Jesús no fuma.

¿Cuál es su lectura hoy del Evangelio?

Es una historia maravillosa de la que en realidad sé muy poco. He sido siempre agnóstico y hasta los 19 años con una fuerte alergia por la influencia de la Iglesia franquista. No he vuelto a leer el Evangelio y la relación que tengo con Jesús es a través de gente que me pregunta. Es una historia cíclica, también borgeana. Yo muchas veces he estado sentado en esta mesa, me van pasando los años, se me van cayendo los dientes, se me cae el pelo y la historia sigue siendo la misma.

¿Qué sucedió cuando volvió de Italia?

En España me retiraron el pasaporte por actuar en una película de propaganda marxista: El Evangelio según San Mateo, que había ganado dos premios católicos internacionales y se había proyectado en el Concilio del Vaticano.

Publicada en la revista Tres Puntos (fecha, referencia bibliográfica o informática).

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, RUDOLF. (1986) *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 171p.
- BREVINI, FRANCO. (1981) *Per conoscere Pasolini*, Milano, Mondadori, 624p.
- BRUNETTA, GIAN PIERO. (2004) *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 180 p.
- BOHLER, OLIVER. (1997) *Actes de colloque organisé par l'Institut de l'Image le 19 et 20 avril 1996. Per Paolo Pasolini et l'antiquité*, Aix-en-Provence, 191 p.
- COMPANY, JUAN MIGUEL. (1987) *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 121 p.
- CORTES, JOSÉ ANGEL. (1972) *Entrevistas con directores de Cine Italiano*, Madrid, E.M.E.S.A., 266 p.
- FIESCH, J.A. (2001) *Cahier du Cinema* num. 195 Paris, Nov. 1967
- FRANTUZZI, VIRGILIO. (1978) *Pier Paolo Pasolini*, José Luis Blanco Vega (tr. del original italiano) Bilbao, Ed. Mensajero 226 p.
- GAMBETTI, G. (1968) *El Evangelio según San Mateo*, Ayna S.A.
- GREENE, NAOMI. (1990) *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, New Jersey, Princeton University Press, 249 p.
- KRACAUER, SIEGFRIED. (1989) *Teoría del cine*, Jorge Homero (tr.) Barcelona, Paidós, 406 p.
- MARINIELLO, SILVESTRA. (1999) *Pier Paolo Pasolini*, José Luis Aja (tr. del original italiano) Madrid, 425 p.
- MURRI, SERAFINO. (1994) *Pier Paolo Pasolini Il Castore*, Milano, 189 p.
- NAREMORE, JAMES. (2000) *Film adaptation*, London, The Athlon Press, 258 p.
- NORRIEGA SÁNCHEZ, JOSÉ LUS. (2001) *Las adaptaciones al cine: un debate permanente*, Comunicar

- SÁNCHEZ – BIOSCA, VICENTE. (1996) *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 287 p.
- SICILIANO, ENZO. (1981) *Vida de Pasolini*, (Juan Moreno tr. del texto original italiano) Barcelona, 445 p.
- STAN, ROBERT. (2000) *Film theory: an Introduction*, New York, Department of Cinema Studies, Massachusetts, 381 p.